

otro lado, reivindican el carácter de su cultura y lo usan como ventaja, su creatividad se verá limitada por una cárcel étnica. Los autores indígenas, concluye Elisa Ramírez Castañeda, tendrán escritura propia hasta tener un público lector en sus lenguas o en las comunidades de cualquier lengua; corresponde a ellos preservar, reavivar o innovar la tradición ya existente.

Sin lugar a dudas, la colección *Tradición oral indígena mexicana* constituye un importante aporte a los estudios de la narrativa tradicional mexicana: la solidez y profusión de las fuentes consultadas; la minuciosidad en la presentación y análisis de los textos y sus variantes; la inclusión de relatos hasta ahora inéditos; el glosario de localismos; y, sobre todo, la riqueza de sus relatos, son elementos que la convierten en una obra fundamental, en un precioso e invaluable legado oral puesto por escrito.

GLORIA LIBERTAD JUÁREZ

Kalu Tatyisavi. *Tzin tzun tzan*, Premio Nezahualcóyotl. México: Conaculta, 2013; 105 pp.

Representante de la nación *Ñuu Savi* — ‘País de la Lluvia’ —, erróneamente conocida como población mixteca, Kalu Tatyisavi ha obtenido en dos ocasiones el Premio Nezahualcóyotl en Lenguas Mexicanas (2000 y 2012). Es autor de lo que podríamos llamar una “trilogía de la lluvia” — *Jornada en la lluvia* (2003), *Lluvia nocturna* (2010), *Exilio de la lluvia* (2013) — así como de una novela, un libro de cuentos y una obra dramática titulados respectivamente *Fiesta de la Lluvia-Viento-Hielo-Calor, 1521* y *Ñuu Savi nonato*, todas ellas obras notables. Como señala la nota introductoria a *Tzin tzun tzan* — con un epígrafe de Basho, el gran poeta zen japonés: “No sigo el camino de los antiguos, busco lo que ellos buscaron” — el *Ñuu Savi* es “la cuarta comunidad lingüística originaria de México, con cerca de 500 000 hablantes”, ubicados al suroeste, “principalmente en los estados de Oaxaca, Guerrero y Puebla” (15).

Kalu Tatyisavi es tal vez el más brillante poeta indígena de nuestro país, y en todo caso uno de los poetas mexicanos más sobresalientes por su originalidad, por su inspiración y su radicalismo. Su obra — publicada en gran parte por su propio autor, exceptuando sus libros premiados por las instituciones culturales — merece un estudio de conjunto no realizado aún, estudio¹ que contribuiría a la constitución, anhelada por el poeta, de una *crítica* de la poesía indígena mexicana o de una crítica *indígena* de la poesía en lenguas indígenas de México.

La primera aportación a este gran libro es ya, en este sentido, el prólogo redactado por la también poeta *Ñuu Savi* — *Tu'un Savi*, 'Palabra de la Lluvia', esa "lengua glotal, tonal y nasal" igualmente superviviente — Celerina Patricia Sánchez. Un prólogo que alumbra, sin separarlas, las características formales y las implicaciones políticas e históricas del libro. Se titula "Baile de flechas" — y comienza por preguntarnos: "¿Por qué se elige otra lengua para nombrar a una obra?". Para responder apuntando a una poética multilingüística: "Cualquier lengua hace esto porque comprende que no está sola en el mundo, que es parte del cosmos" (7). Pues *Tzin tzun tzan* — "tres flechas, tres colibríes, tres compases, tres voces, tres épocas, tres veces trece" — alude, desde el purépecha, al "lugar del colibrí", aunque "desde cualquier otra cultura del Anáhuac es la onomatopeya del disparo de tres flechas" (8). Así, "tres veces trece" son los 39 poemas del libro, divididos en tres capítulos: "Bajo el ala del murciélago", "Trece cuentas en altorrelieve" y "Razones del temblor". Que apuntarían respectivamente a 1) "la oscuridad [...], el nomadismo, el asombro, el movimiento inicial, el despertar"; 2) "un establecimiento, los centros ceremoniales con sus trece días del calendario, el florecimiento de la vida comunal y cultural", y 3) "el temblor del hombre actual", "la crisis del hombre en la comunidad", "la necesidad del juego y la recuperación de la memoria" tras "el paso

¹ Kalu Tatyisavi (Carlos España) cursó Sociología y Letras Latinoamericanas en la UNAM, donde escribió dos tesis, una sobre la situación de poesía indígena y otra sobre zapatismo y autonomías indígenas en México.

cruel de la interrupción, del avasallamiento, el inicio colonial". La *conquista* que resuena en estos versos "¿Oyes los cascos? / Dame la mano. / ¿Tocamos una canción para nosotros?" (8-9).

Este cuarto libro de poemas, observa la prologuista, "no tiene nada que ver con los anteriores": aquí Tatyisavi "explora, estira, indaga", "como la cuerda antes del disparo" o el movimiento del colibrí, en poemas que funcionan "desde la lengua originaria" pero también en un proceso de "autotraducción" que marca a las poéticas originarias — como si el flujo de la *poiesis* transcurriera de una lengua a otra, transminándose como una auténtica poética del *intérprete*; de ahí que no asombre la aparición, en el último poema del libro, de una palabra, *lluvia*, en varias lenguas aparte del *tu'un* savi: purépecha, maya, náhuatl, quechua, mapuche y guaraní —, como un intento de "restitución de la lengua dispersa desde el tiempo en que se ha venido creando" (10-11). "El bilingüismo es el deseo de compartir", aunque, como decía Tatyisavi en *Lluvia nocturna* y recuerda la prologuista, "la traducción a la lengua castellana no es cercana"; aunque el ritmo sea "intraducible" y estemos "frente a un centro ceremonial y sagrado que nos dice, pero no somos capaces de introducirnos en ese mundo" (11-12). Un carácter ceremonial y sagrado que marca una poética a un tiempo misteriosa, oral y ritual.

Los primeros versos del poemario indican ya esta dirección de las flechas rituales, con su combinación de danza ritual, su alusión a los mitos del origen — "nacimiento" (I: 3) y "cordón umbilical" (I: 4) —, el surgir del canto nocturno y de la letra, "corazón de la lluvia":

La piedra comienza la danza en el fuego.

...

En la mitad de la noche se escucha la tonada
La flecha aspira, deletrea el corazón de la lluvia.
(I: 1, 7-8)

"La serpiente de la lluvia observa el ritual", mientras "Tzin tzun tzan hiberna en el carcaj" (II: 2, 6). Es la oscuridad del mundo subterráneo, anterior a la salida del sol, al alba, como en el

Popol Vuh: el periodo de la errancia, de las migraciones de los pueblos antes del lugar del fundamento. El ritual nocturno es una invocación al sol, el dispararse de la flecha:

Bajo el ala del murciélago sonrío el nomadismo
 El ladrido del xoloescuintle es el aviso del fin de la exploración y
 el inicio del asentamiento
 La flecha y su pedernal se asoman para saludar al sol

El viento arquea la flecha
 (II: 7-10)

El olfato del cazador y la lengua del ocelote comunican el “ritmo” del impulso — la pasión del rayo — en las manchas de su piel o “en la pared de su cueva” (IV: 9). Y en medio de las ceremonias que muestran que “el fuego nocturno es más oscuro que el barro” (VI: 5), “comienza la cuenta / la lengua surge en el juego del calendario” (VI: 7-8). Es el *despertar*: “En silencio alguien abre los ojos” (VII: 1, 5). La irrupción del maíz del reino de la muerte:

El maíz habla en cuatro colores
 entre surco y surco florece el copal
 un pedernal crece para la cosecha venidera
 el cabello del elote sonrío debajo de la tierra
 (VIII: 1-4)

En “Inicio de la fiesta” y “origen del año” (IX: 1-2), se escucha el aullido del coyote y el silbido del viento al ascender (IX: 3, 13), el canto de los colibríes y el “canto del carrizo” cifrado en los “nudos colgantes” (X: 4, 6, 7),² el “tambor que ofrece una jícara al danzante” (XI: 2), el croar de las ranas “entre canto y canto” (XII: 4), siempre al amanecer, cuando “la lluvia se reconoce en la melena de sus antepasados” (XI: 1) y “medita el bastón de mando”:

² Probablemente una alusión a los quipus de los quechuas, escritura en forma de nudos de colores colgantes.

¿A qué hora atraviesa el crepúsculo por la orejera?
 ¿Qué chispa espera su turno en la boca de la casa?
 Con el color más rojo hay que escribir el nombre de los Anteriores.
 (XI: 6-8)

“Es el tiempo en que la mazorca se viste de huitlacoche // La espiga se estremece y su polen escribe sobre la piel del venado” (XII: 10-11). Fertilidad, rituales de la vegetación. Canto y danza fecundos. Flecha, canto, vuelo del colibrí, con sus apareamientos metafóricos:

Tzin tzun tzan es el canto de la comuna cuando expulsa las flechas
 ...
 Es la velocidad de ascenso del colibrí libremente proporcional al latido de su apareamiento
 (XIII: 1-2)

Imágenes que aparean objetos distantes o que encierran una *pictografía* hermética:

¿Es el remanso de las costillas del xoloescuintle como coraza de armadillo?
 Es el amarre de flores que dibuja el sedentarismo

Tzin tzun tzan es la mano que se aferra a la flecha y el ojo que apunta en el centro de la siguiente estación
 (XIII: 10-12)

Es la escritura de los códices, la mayoría de los cuales proviene justamente del país de Ñuu Savi. El brazo asiendo la flecha, el atado de flechas son pictogramas aztecas, y en el *Popol Vuh* se habla de la danza del armadillo ejecutada en el inframundo por los señores de Xibalbá; el nudo o “atado de los años” representa la rueda calendárica o cuenta de los años, que estaría en el principio del “sedentarismo”. El xoloescuintle es, asimismo, un animal del inframundo que guía como un psicopompo a las almas de los difuntos en su viaje a Mictlán. Pero, más allá de esta “trans-

cripción” creadora de la imagen visual a la escritura poética, las imágenes asociadas al verso (inquisitivo): “¿Es el remanso de las costillas del xoloescuintle como coraza de armadillo?”, tiene algo de *iniciática* — como las “adivinanzas” mayas de los libros del *Chilam Balam*, “revividas” por Bernardo Ortiz de Montellano en su opúsculo *La poesía indígena de México* y aludidas en su *Segundo sueño*. Imágenes deslumbrantes que el poeta no dudaba en asociar con la imagen surrealista, y que otras investigaciones asociarían con los *hyeroglyphica* barrocos, la rizomática neobarroca, la Itzpapálotl de *¿Águila o sol?*³

Esa poesía que he llamado “hermética” — cerrada a veces sobre sí misma y con sus “claves” iniciáticas, a veces presentes y otras *desaparecidas* — sella el segundo capítulo más allá del establecimiento ritual, sobre un trasfondo sagrado, mágico, nagualístico o animista:

¿Qué es lo que emerge entre la maleza y el canto del cenizontle?
 ¿Son las trece palabras del lirio que se ofrecen en el templo de Savi?
 Esta lluvia es el estruendo de la marea que nos devuelve
 lo sagrado
 (XVIII: 1-3)

El cuerpo y el cosmos comunican la tierra y el cielo, como en los *Sonetos a Orfeo*:

La raíz comienza por el pie y toma cuerpo donde medita
 el ombligo
 ...

Ocho Venado y Seis Mono ...
 hablan de vida y muerte en la amplitud del territorio
 (XVIII: 4, 6, 8)

³ Sobre Ortiz de Montellano, la imagen poética indígena y lo que he llamado “etnobarroco”, cf. mis libros *La imagen desollada. Una lectura del Segundo de Bernardo Ortiz de Montellano* (México: FCE / UNAM, 2005), *Sor Juana chamana* (México: UNAM, 2014) y *Etnobarroco: rituales de alucinación* (México: UNAM, 2015).

“La voz es la chispa que manotea en el tambor” (XVIII: 10).
Fuego que emerge de la tierra, hueso en el interior del cuerpo,
cueva que da a luz la noche, danza en la oscuridad:

¿Qué nombra el hueso que descansa en la tierra?

...

es el hijo que nace en la mitad de la noche y la astronomía
es el polvo que me invade en el baile de percusiones y cuerdas

...

las salidas del topo que deseamos conocer
(XIX: 1, 4-5, 8)

el grito contesta en el despeñadero
yo le respondo al poema: habla con el huevo

...

es la misma lengua que responde al manantial
un canto solitario en el vientre del bosque
(XX: 2-3, 5-6)

Cruza una flecha roja
digo piel, yo-nagual
digo mineral y soy yo
el observatorio abre su olfato nocturno ...
¿qué surge si me callo?
(XXI: 8-11, 14)

Yo converso entre el rebaño de venados
yo descanso junto a la cabeza del ocelote
(XXII: 7-8)

Haikú, en correspondencia con Matsuo Basho: “No sigo el camino de los antiguos, busco lo que ellos buscaron” (15).

los ojos buscan otro camino
el tecolote observa al ratón
en la gota que baja de la punta del maguey viaja una araña
(XXIII: 7-9)

En el aire un caracol, aéreo, más colibrí
 flor que tiembla en el sonido
 (XXV: 6-7)

Del fondo alucinatorio, adivinatorio, surge el sonido del galope de los “cascos” de los caballos de los conquistadores, presagiando otro *yaocuícatl* u otro canto ritual de guerra:

¿Oyes los cascos?
 Dame la mano
 ¿Tocamos una canción para nosotros?
 (XXVI: 9-11)

Como apunta muy bien Celerina Patricia Sánchez, el tercer capítulo —“Razones del temblor” — “es la crisis del hombre en comunidad, es el temblor del hombre actual [...], pero también es la necesidad del juego y la recuperación de la memoria” (8). El tono de la voz se altera radicalmente, da ritmo e impulso al elemento histórico vivo, a la sustancia política de la comunidad y la palabra hablada y escrita, como subrayaba con precisión la prologuista:

Mi Nana peinándome con el peine de madera me dijo: *Kaka naa*
 mi Tata subiendo la cuesta me dijo: *Kaka naa*
 la Abuela ma saludó en la madrugada: *Kaka naa*
 el Abuelo al ver la primera estrella me dijo: *Kaka naa*
 y caminé por la vereda
 hoy supe lo que me dijeron: Camina derecho
 (XXVII: 6-11)

“¿Qué es *caminar derecho* para las comunidades del Anáhuac?”, nos preguntaba la también poeta Ñuu Savi. Y se respondía enarbolando valores colectivos precisos: “Es andar por el camino de la honestidad, es el respeto a tus mayores, es compartir y no corromperse, es el trabajo hacia los demás, como parte de la colectividad, para ganarse el respeto” (10).

Son las señales que “los Anteriores humearon [...] sobre las pieles sagradas”, o “las 400 voces” de la pluma (XXVIII: 6, 8), o “la voz tatuada de la Abuela [que] dialoga con las flechas” (XXIX: 14), o la lengua que encontré “extraviada / en un pedazo de chispa / debajo de las hojas” (XXXII: 1-3). El aliento de la voz de Neruda, aludido en el poema XXXIV, da a los versos un impulso más amplio, reiterativo y orgánico, de otra *Residencia en la tierra*:

paso a paso el frío mantiene abiertos los poros de los huesos
 paso a paso se ríen sobre mi pregunta acerca del polirreme
 paso a paso la guitarra y el violín abandonan las cuerdas
 paso a paso las razones del temblor rebotan en el cráneo
 (XXXIV: 4-7)

Estas son “las razones del temblor” que parecen abismar el poema en el sinsentido:

No hay muro
 no se ve
 tal vez la lluvia ha borrado la huella de la horca
 en la espalda penetra la flecha del norte
 una voz al reverso de la moneda me dijo:
 “No te vayas,
 ahí está el diablo”.
 Alcé la vista y el muro

¿quién se atreve a poner su oído en la boca oscura del cántaro?
 Alguien ríe sobre la ceniza de los códices
 (XXXV: 1-10)

Desasosiego. Miedo. Vaciamiento. Amenaza. El mal está allá afuera, tras un muro invisible que “ha borrado la huella de la horca”. La flecha penetra al poeta por la espalda, y tiembla. Hay un corte hacia el final del poema, el único que transcribo completo y tal vez el más intenso del libro. Antes de poner el oído “en la boca oscura del cántaro” y de ver cómo alguien se ríe “sobre la ceniza de los códices”. Pero el poeta logra resurgir de la oscuridad

y la ceniza, del vacío, porque la poesía es “surco”, como apunta en otra parte Kalu Tatyisavi:

Yo me lancé a escribir con los ojos cerrados
con una luciérnaga como maestra, quieta

...

— Han astillado mi peine y nadie entenderá mi lengua
me dice el Abuelo

Más fuerte giraba la piedra hasta que la tierra le hizo un nido
el surco se niega a trabajar en solitario
(XXXVI: 1-2, 6-9)

El poema es el trabajo del surco,⁴ o el girar de la piedra que muele. Trabajo que las cosas asumen por su cuenta cuando ya nadie entiende nuestra lengua. Por eso el poeta, en la ceguera o en el sueño, se arroja (como una flecha) a “escribir con los ojos cerrados” — como los poetas surrealistas —, “con una luciérnaga como maestra”. Una luz mínima, un temblor:

¿Qué hace mi madre hablando en el piso?

¿Qué imagen habla con el eco?

¿Qué ritmo se enreda en el zarzal?

No te reconozco

¿Tiemblas?

Tus rezos ya no llegan aquí

arde el copal

Tiemblas como el gusano asado en comal ...

¿Qué sucede que no recuerdo tu cuerpo de nagual?

(XXXVII: 6-12, 16, 18)

⁴ En la contraportada de *Savi iya kuaa — Lluvia nocturna —*, el autor del libro explica: “Desde occidente se dice poema, desde Ñuu Savi puede ser *tu’un yukun itu*: ‘palabra del surco’. Encuentro de la tierra, el agua y el yo”.

La respuesta a las preguntas va a encontrarse, en efecto, en un juego infantil: “Los niños juegan: *chimpuu chimpuu*” (XXXVIII: 1). Pero el *ritornello* de ese juego lo empalma con una filosofía política, dejando que la palabra *tu’un savi* penetre al castellano en nombre de la filosofía y del juego: “*Chimpuu chimpuu / Ñu’un* es la luz y la energía con que el *Iya* gobernante se ofrece a la comunidad” (XXXVIII: 10-11). La idea de que el juego infantil es una fuente de la organización social, una representación de la raíz comunitaria, me parece a la vez entrañable y deslumbradora. Más aún cuando el juego en sí mismo se organiza a base de preguntas, *adivinanzas* que apuntan a la fiesta, a una celebración nagualística y poética:

- ¿Quién representa el aullido del coyote cuando gira la luna?
- ¿Quién esculpe los colmillos del jaguar entre los silbidos de la montaña?
- ¿Quién dibuja la tristeza del conejo cuando el humo lee la miseria?
- ¿Quién deletrea el camino del sol hacia la casa de la lluvia?
- ¿Quién baila con la tierra buscando el aliento de la serpiente?
- ¿Quién detiene la imagen del búho a la medianoche que repite: niños color maíz?
- ¿Quién aplaude el ritmo del murciélago en el escalofrío del polvo? (XXXVIII: 3-9)

La estructura reiterativa resalta el aspecto festivo del poema convertido en canto de todos, gratuito, ofrendado a los seres del universo y conmovido por la miseria del mundo, a un paso de transmutarse en pura celebración de la poesía. Revelación de la voz, “oídos para un viento del alfabeto nocturno”, “lengua-pedernal escribiendo el código”, como hallazgo o restauración de una escritura borrada (XXXVIII: 14, 17). La palabra “salta” el último día:

Niños-huevo, apúrense a leer el código
 Anciano-estrella, semilla de la palabra
 Silencio-relámpago, olla que regresa al ciclo
 Silencio-indiolecto, espalda del aguacero

Hoy día 13, mes 18, año 52
 Mientras haya un venado, ¡salte la palabra!
 (XXXVIII: 29-34)

“*Savi Janikua Quiahuitl Chac / Para Jallu Ama*” (XXXIX: 2-3):
 irrumpe la *poiesis* multilingüe, como ofrenda y celebración, atravesando las lenguas, no reconociendo límite a la poesía como traducción, al poeta como intérprete, a las filtraciones del lenguaje. Y es que

La lengua gira hacia el eco de la saliva y no sabe a qué distancia
 se encuentra la voz
 (XXXIX: 4)

*

(A los 43 normalistas indígenas de Ayotzinapa desaparecidos el 26 de septiembre de 2014.)

ENRIQUE FLORES
 Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Julio Camarena Laucirica, *Cuentos tradicionales recopilados en la provincia de Ciudad Real (II)*, ed. José Manuel Pedrosa, Mercedes Ramírez Soto y Félix Toledano Soto. Ciudad Real: Instituto de Estudios Manchegos, 2012; 573 pp.

Este volumen de *Cuentos tradicionales recopilados en la provincia de Ciudad Real (II)* de Julio Camarena Laucirica nació en unas circunstancias muy particulares y emotivas. Es la continuación del primer volumen que publicó el Instituto de Estudios Manchegos en 1984. Los dos volúmenes suman la que es, posiblemente, la más rica, completa y bien editada colección de cuentos folclóricos que ha visto la luz jamás en España. Es cierto que, antes de él, vieron la luz las magnas colecciones de Aurelio M. Espinosa [padre],